



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

15 | 2012

Robots étrangement humains

L'œil du hautbois

Son, espace et images divines dans le culte śivaïte, Inde du Sud

The Eye of the Shawm Sound, Space and Divine Images in the Śaiva Cult, South India

William Tallotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2394>

DOI : 10.4000/gradhiva.2394

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 16 mai 2012

Pagination : 202-223

ISBN : 978-2-35744-047-0

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

William Tallotte, « L'œil du hautbois », *Gradhiva* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2394> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2394



L'œil du hautbois

Son, espace et images divines dans le culte śivaïte, Inde du Sud

William Tallotte*

Fig. 1 Ornement hindou,
Iconic Ganesha, The Imperial
Hotel, New Delhi, Inde, 2011
© Tim Graham/Corbis.

* Je tiens à remercier le musée du quai Branly pour avoir soutenu cette recherche en m'accordant une bourse postdoctorale (2009-2010), le département de la Recherche et de l'Enseignement du musée pour son soutien collégial, ainsi que les participants et les discutants invités au séminaire « Art et performance » du 16 septembre 2010 pour leur lecture critique et les commentaires qu'ils ont apportés à la première version de ce texte.

• • •

Notes 1 à 4, voir page suivante.

Le *nāgasvaram* est un grand hautbois à perce conique que les Indiens du Sud associent systématiquement à la vie religieuse et culturelle hindoue – « pas de lieu sans temple et pas de temple sans *nāgasvaram* », dit un proverbe tamoul. Les hautboïstes, y compris ceux qui ne jouent guère au temple¹, entretiennent volontiers ce lien en évoquant leur pratique et les fictions qui l'entourent : le *nāgasvaram* est soumis à des rites propitiatoires (Tallotte 2007 : 92-95), son répertoire compte des pièces intrinsèquement liées à certaines divinités (*ibid.* : 105-148) et les mythologies locales le décrivent comme un instrument d'origine divine, ou tout le moins céleste, dont le son aurait des pouvoirs surnaturels : chasser le « mauvais œil », calmer la colère des dieux, faire tomber la pluie (Terada 1992 : 93 ; *id.* 2008 : 118 ; Tallotte 2007 : 95-96). Les plus audacieux vont encore plus loin en remplaçant un vocabulaire organologique commun, stable et bien référencé (Sundaram 1993 : 35), par un vocabulaire anatomique afin de légitimer l'idée suivante : le *nāgasvaram*, à l'instar d'un être vivant, posséderait un corps². Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces détournements lexicaux ne sont pas toujours destinés à renforcer le statut de leur instrument en le promouvant, plus ou moins directement, au rang de « sujet divin » (Guillebaud 2008 : 182). Dans ce contexte, en effet, toute tentative d'anthropomorphisation peut aussi bien relever d'un simple jeu de mots, au caractère parfois grivois³, ou renvoyer – cas plus intéressant – à une situation de performance (de jeu). L'exemple suivant illustre cette possibilité.

Mars 2008, Tiruvurur, petite ville du delta de la rivière Kaveri. Sous une pailote, à quelques pas du temple, je discute avec le joueur de *nāgasvaram* Injikudi M. Subramaniam et deux de ses élèves. Je m'aperçois, non sans surprise, qu'il tend à substituer au terme de pavillon (*aṇaisu* ou *kīḷaṇaisu*) celui d'œil (*kaṇ*) pour désigner la partie basse et évasée de son instrument. Curieux, je l'interroge sur ce point. Il m'explique alors que son intention n'est pas de souligner qu'un pavillon, vu de face, évoque un œil⁴, mais de rappeler simplement que sa musique, parmi d'autres possibilités, aide les fidèles à mieux voir les divinités (leur image)

• • •

1. Les joueurs de *nāgasvaram* peuvent certes accompagner les rituels quotidiens et les fêtes des temples hindous de hautes castes, ou brahmaniques, mais aussi l'ensemble des événements fastes du calendrier : mariages, festivals, meetings politiques, etc. Ils peuvent également jouer en concert, pour la radio, la télévision, voire le cinéma. Enfin, il arrive qu'ils quittent leur formation d'origine, le *periya mēlam*, pour s'intégrer aux orchestres « classiques » (karnatiques) avec lesquels ils partagent le même langage musical et une majeure partie du répertoire.

2. L'idée d'un instrument anthropomorphe est relativement courante au sein des traditions instrumentales et rituelles sud-asiatiques. Pour d'autres exemples, voir Tingey 1992 : 105 ; Guillebaud 2008 : 182-185.

3. Je pense à l'anche (*civāli*) du *nāgasvaram*, qui est assimilée au *līṅga* de Śiva (Śiva-*līṅga*) et donc comparée, tacitement, à un phallus.

4. Tels les onze trous (*kaṇḡal*, « yeux ») en forme d'amande découpés dans les peaux de chaque face du *tavil* [Tallotte 2007 : 173].



Fig. 2 Détail de « Scène de mariage traditionnel en Inde, musiciens » tirée du manuscrit « Histoire du Mogol » de Stefano Nivibus Cardeira. XVIII^e siècle, Biblioteca Marciana, Venise © Electa/Leemage.

au cours des cultes. Selon son explication, les joueurs de hautbois auraient donc un troisième œil leur permettant de suppléer la vue des fidèles. Cette explication ne peut être ignorée dans la mesure où elle renvoie à une réalité culturelle et pratique : culturelle car la musique des hautboïstes est au service d'un culte où les images (statues, objets, tracés, etc.) sont l'objet de toutes les attentions ; pratique car la vue offre effectivement aux fidèles la possibilité de communiquer directement avec les dieux et d'obtenir en retour leur bénédiction. Ainsi donc, le hautbois, le son du hautbois, aurait une fonction au cœur même de cette communication que le rituel instaure entre les hommes et les dieux. Mais dans quelle mesure ? Comment ? Et pourquoi ?



Je propose dans ce texte, à partir d'une enquête de terrain menée sur plusieurs temples śivaïtes du pays tamoul⁵, d'examiner plus avant les rapports entre le son et les divinités au sein de l'espace cultuel. L'analyse, suite à un préambule sur les images divines et leur usage dans le culte śivaïte, se focalisera plus spécifiquement sur deux problématiques : les logiques religieuses, sociales et sonores qui déterminent la répartition des musiques au sein de l'espace cultuel ; et les moyens acoustiques que les joueurs de hautbois *nāgasvaram* mettent en œuvre pour s'acquitter efficacement de leur tâche et, au-delà, satisfaire les divinités. La convergence des questions abordées apparaîtra au fil du texte et montrera qu'un examen des situations de performance, au plus proche de la réalité, permet non

• • •
5. En particulier les temples
Naṭarāja de Chidambaram,
Tyaḡarāja de Tiruvarur et
Suvētāraṅyēsvarar de Tiruvengadu.

seulement de mieux comprendre la fonction du son dans le culte hindou, mais de réfléchir sur des moyens nouveaux de rendre compte des interactions entre son/musique et image en contexte rituel⁶.

Dieux et images des dieux dans le culte śivaïte

Dans l'hindouisme, les dieux peuvent être représentés sous une forme matérielle, avec un corps. Cette rencontre entre le corporel et le divin est une problématique qui a été bien traitée dans les études indianistes⁷. Il ne s'agit donc pas de revenir sur ces débats, ni même d'en fournir un condensé, mais d'apporter au lecteur, bien modestement, quelques éclairages sur les dieux, leurs représentations et le statut de ces dernières dans le culte des temples śivaïtes du pays tamoul. J'insisterai sur trois points qui, nous le verrons par la suite, intéressent directement notre problématique : l'image, en tant qu'entité vivante ; le culte de l'image, en tant qu'office ; la vision de l'image, en tant que pratique cultuelle.

DES IMAGES VIVANTES

Les dieux du culte śivaïte sont représentés par des images matérielles : statues anthropomorphes et/ou thériomorphes, statues aniconiques (tel le *liṅga*), diagrammes (*maṇḍala* et *yantra*), artefacts divers (pots, vases, conques, etc.), pierres brutes. Ces images (*mūrti*⁸) occupent un autel dont l'accès est exclusivement réservé aux prêtres et sont considérées comme des images divines ou, selon la formule de Gérard Colas (1990 : 99), des « images-dieux » : animées, dotées de vie et investies de sens. Tout fidèle sait en effet qu'une image cultuelle est habitée par la divinité qu'elle représente : il la distingue par conséquent des représentations peintes ou sculptées qui ornent les murs, les piliers et les bas-reliefs des temples sud-indiens – même s'il peut aussi, à l'occasion, réserver à ces dernières offrandes et prières. Tout officiant, par ailleurs, est en mesure d'explicitier cet état en évoquant sa pratique du rituel et des textes (*paddhati*, *āgama*). Citons pour exemple deux étapes clés du rituel śivaïte : le rite d'intronisation (*pratiṣṭhā*), unique et préalable à toute installation, où l'officiant dépose mentalement dans l'image l'ensemble des formules sacrées (*mantra*) de la divinité afin que celle-ci y demeure à jamais ; et le rite d'éveil (*āvāhana*), accompli avant chaque culte, où l'officiant visualise mentalement la divinité et l'invite à descendre dans son image (censée lui ressembler). Ainsi, pour le simple dévot comme pour l'officiant de haut rang, la divinité habite-t-elle l'image en permanence : sous une forme latente en dehors du culte, manifeste pendant le culte (Brunner 1990 : 10).

LA PŪJĀ OU LE CULTE DE L'IMAGE

De manière générale, la *pūjā*⁹ désigne le culte hindou. Dans le cadre des temples śivaïtes du pays tamoul, elle désigne plus spécifiquement la partie médiane et publique du rituel – partie à laquelle participent les fidèles et les musiciens. L'image, éveillée, est ici envisagée comme une individualité visuellement identifiable autour de laquelle l'espace et l'ensemble des activités cultuelles – y compris la musique – se déploient et s'organisent (Tarabout 2004 : 66). L'action principale, sur laquelle tous les acteurs du culte portent leur attention, consiste en une série d'offrandes effectuées par le ou les officiants¹⁰ au sein de l'autel principal.

• • •

6. À ce jour, et malgré l'intérêt croissant des anthropologues pour les sens et leurs interactions (Howes 1991 ; Classen 1997 ; Howes et Marcoux 2006) et des (ethno)musicologues pour les dimensions visuelles de la musique et plus largement du son (Bosseur 2006 [1998] ; Leclair 2009), peu d'auteurs se sont penchés sur les relations entre son/musique et image en contexte rituel et/ou cérémoniel. On relèvera toutefois quelques exceptions : Christine Guillebaud (2005 ; 2008 : 201-227) sur les relations entre musique et dessins de sol dans un culte domestique sud-indien ; Rosalia Martinez (2009) sur les rapports de structure entre musique et tissages/couleurs des costumes dans la *fiesta* andine ; Richard Widdess (1999) et Gert-Matthias Wegner (2009) sur les relations, à travers le concept de *maṇḍala*, entre musique et conceptions de l'espace urbain chez les Newar de la vallée de Katmandou.

7. Parmi une bibliographie assez dense, on pourra consulter avec profit les ouvrages collectifs suivants : Padoux 1990, pour une approche plutôt historique et philosophique ; Granoff et Shinohara 2004, pour une approche plutôt anthropologique.

8. Les acteurs du culte, et notamment les musiciens, emploient plutôt le terme *mūrti*, « image où se coagule l'insaisissable fluidité divine », que le terme *pratimā*, « image conçue comme réplique » (Malamoud 2003 : 106).

9. De la racine sanscrite *pūj* : « adorer », « servir », « offrir », « rendre hommage », « faire don de ».

10. Sur les différentes catégories de prêtres-officiants et leur rôle dans un grand temple śivaïte du pays tamoul, voir par exemple Reiniche 1989 : 76-93.



Fig. 3 Représentations de la déesse Durgā. Temple Natarāja de Chidambaram, 2003 (droite) et 2000 (gauche). Photos William Tallotte.

La divinité – Śiva et/ou la Déesse¹¹ – est alors choyée comme le serait un roi¹² : elle est baignée, parfumée, habillée, nourrie, proménée, etc. Dans tous les cas, l'officiant a pour tâche de synchroniser ses gestes aux *mantra* qu'il récite et d'enchaîner le tout avec précision et suivant un ordre relativement fixe ; il ponctue par ailleurs certaines actions par le tintement d'une petite cloche à manche et à battant interne (*maṇi*).

Les étapes suivantes (1, 2, 3 et 4) décrivent les principales actions effectuées au sein de l'autel lors d'une *pūjā*, qu'il s'agisse d'une *pūjā* quotidienne ou exécutée lors d'une fête calendaire. Elles correspondent à ce que peuvent voir les non-officiants : fidèles, spécialistes divers, musiciens, hautboïstes. Il convient toutefois de préciser que les étapes 1, 2 et 3 sont cachées par un fin rideau de tissu tiré devant l'entrée de l'autel, mais partiellement seulement puisque les étapes 1 et 2 sont régulièrement ponctuées d'une offrande de lumière ou de flammes (*dīpārādhana*) qui permet de suivre pas à pas, par transparence, la métamorphose de la divinité ; par ailleurs, le rideau est retiré à la fin des étapes 2 et 3. Enfin, l'étape 4 est entièrement visible.

– Étape 1 : ablutions (*abhiṣeka*) de l'image, réalisées à l'aide de différentes substances, par exemple : eau mélangée à de la pâte de tamarin, cendres, lait caillé, miel et mixture de cinq fruits écrasés, jus de citron, eau de noix de coco, eau parfumée au santal.



11. « Et/ou » puisqu'il est fréquent que Śiva et la Déesse soient réunis et associés à d'autres divinités afin de former un nouvel ensemble, par exemple : Somāskanda, « Sa-Umā-Skanda » [Śiva, la déesse Umā et leur fils Skanda] ; et les *pañcamūrti*, « cinq images » [Somāskanda, la Déesse, Subrahmaṇya, Gaṇeśa, Caṇḍikeśvara].

12. Sur la divinité comme roi ou le roi comme divinité, voir notamment, pour le pays tamoul, Fuller 1985.



Fig. 4 Cour principale, temple Natarāja de Chidambaram © Photo Marji Lang.

– Étape 2 : décoration (*alaṃkāra*) de l'image, essentielle à la complétude de son apparence. L'officiant applique sur le corps de la divinité quelques signes distinctifs ou sectaires, l'habille de tissus, dispose autour de son cou des guirlandes de fleurs, la parfume.

– Étape 3 : oblation de nourriture (*naivēttiyam*) : boules de riz cuites et cuisinées, selon les circonstances, de différentes façons (au lait, au jus de tamarin, sucrées, etc.).

– Étape 4 : série d'hommages (*upacāra*) dont le nombre peut être variable – une série complète compte en principe seize hommages (*ṣoḍaśa-upacāra*¹³). Il s'agit d'abord d'une succession d'offrandes de lumière avec des lampes à mèches de formes et de tailles différentes. À chaque offrande, l'officiant présente la lampe devant la divinité puis exécute une série de gestes circulaires, de bas en haut et dans le sens des aiguilles d'une montre. Il présente ensuite à la divinité ses attributs : petits objets, le plus souvent en argent, qui symbolisent la

• • •

13. Celle-ci n'est en principe offerte que dans trois cas : pour *sāyarakṣā* (*pojā* quotidienne de fin d'après-midi), à l'occasion de certaines fêtes ou encore sur demande d'un donateur.

royauté (miroir, drapeau, parasol, chasse-mouches). Une offrande de camphre enflammé est alors accomplie – lumière que pourront effleurer de leurs mains les donateurs du jour – avant la redistribution de la « grâce divine » (*prasāda*) sous forme de cendres sacrées (*vibhūdi*) ou de nourriture consacrée (celle du *naivēttiyam*). À ces quatre étapes, il faut ajouter le déplacement possible de la divinité, lors d'un changement de lieu ou d'une circumambulation ; dans ce cas, une image mobile ou processionnelle (*utsava-mūrti*) remplace l'image fixe, ou racine (*mūla-mūrti*).

À ces quatre grandes étapes correspondent des actions qui, menées en périphérie de l'autel, peuvent également être considérées comme des offrandes. C'est notamment le cas de la musique jouée par les sonneurs-batteurs du *periyā mēlam* dont le répertoire, au travers de prescriptions orales transmises de génération en génération et au sein d'un même temple, suit un découpage temporel relativement précis : chaque pièce ou partie de pièce du répertoire renvoie à une séquence ou une partie de séquence du rituel (Tallotte 2007 : 107-128).

VOIR ET ÊTRE VU

Un fidèle ne peut ni toucher ni s'approcher trop près d'une image cultuelle. Toute action, don ou contre-don l'impliquant nécessite l'intermédiaire d'un officiant. C'est donc la vision (*darśana*¹⁴) de la divinité – dans le double sens du dévot qui voit la divinité et de la divinité qui voit le dévot – qui seule lui permet de communiquer directement avec elle¹⁵ et, au-delà, de s'identifier et de s'unir à elle dans cet élan d'amour et de fusion que prône la *bhakti*¹⁶. Voir la divinité (son image), échanger avec elle quelques regards, même furtifs, constitue dès lors pour les fidèles l'unique chance d'être remarqués et d'obtenir, en retour de leurs prières, la bienveillance, la grâce ou la délivrance.

Pour autant, voir la divinité au cours du culte n'est en rien une tâche aisée. Du point de vue du simple participant, la *pūjā* apparaît en effet comme un jeu subtil d'alternances entre une image tour à tour montrée puis cachée. Les moyens mis en œuvre pour raffiner ce jeu ou accroître sa difficulté sont nombreux : image placée au fond d'un autel sombre uniquement accessible aux officiants ; anti-chambre servant de sas entre l'autel et les zones dont l'accès est libre ; rideaux, on l'a vu, tirés devant l'autel lors de certaines séquences ; angle de vue restreint (sauf lors des processions) ; rambardes à ne franchir sous aucun prétexte. En même temps, et c'est là un paradoxe, des moyens inverses semblent avoir été mis en œuvre pour que les fidèles puissent observer au mieux le déroulement du rituel et établir avec les divinités un contact visuel. Je pense à la présence de miroirs qui, dans la plupart des sanctuaires, permet de multiplier les angles de vue. Je pense aussi à ces effets d'accumulation sonore, voire de saturation sonore (nous y reviendrons), où le jeu simultané et soudain de tous les instruments (hautbois, tambours, conques, trompes, cloches, cymbales) signale aux fidèles qui ne sont pas en mesure de voir la divinité qu'un moment clé du rituel est en train de se dérouler. Bien sûr, aucun de ces instruments n'a pour seule fonction de prévenir une défaillance visuelle. Ils participent aussi, chacun à leur manière, d'une esthétique sonore et, corrélativement ou non, de l'efficacité générale du rituel. Que l'on pense, parmi bien d'autres exemples, à la musique des joueurs de hautbois dont les mélodies renforcent le caractère émotionnel du culte (Tallotte 2010b : 190-191) ; au son puissant, répété et tenu des grandes cloches qui semble capter l'attention des fidèles et les aider à se concentrer sur



14. Le terme sanscrit *darśana*, dont le sens est essentiellement religieux, renvoie dans l'hindouisme à une notion essentielle : la vision directe, réciproque et interactive de la divinité. À ce propos, voir notamment Eck 1981 ; Babb 1981 ; Gell 1998 : 116-121.

15. Le toucher, le goût et l'odorat peuvent certes intervenir, mais de façon plus indirecte : en fin de *pūjā*, par exemple, lorsque des offrandes sont redistribuées par l'officiant sous forme de nourriture.

16. La *bhakti* est un grand courant hindou de dévotion qui s'est développé en pays tamoul à partir des ^{vi}e et ^{vii}e siècles environ, par opposition partielle au bouddhisme et au jaïnisme, encore puissants dans le paysage politique et culturel de l'époque. Elle est aujourd'hui inséparable du śivaïsme sud-indien et, plus généralement, de l'hindouisme. Sur le sujet, voir par exemple Biarreau 1995 : 144-182.

le rituel (Guillebaud 2009 : 108-109); ou encore au son de la conque qui aurait ce pouvoir quasi magique d'éveiller les divinités (Renou et Filliozat 1947 : 571). On remarquera toutefois que cette mention relative à la fonction signalétique des instruments – fonction qui semble liée aux processus de mise en œuvre et de réalisation du *darśana* – rejoint l'explication que donnait Subramaniam lorsqu'il tentait de justifier le fait qu'il nomme « œil » le pavillon de son hautbois : « Ma musique, disait-il, aide les fidèles à mieux voir les divinités. »

Un examen précis des configurations spatiales et sonores nous permettra ici de mieux saisir la valeur heuristique de cette explication et de voir si celle-ci relaie effectivement une pratique où le son est connecté aux images.

Espace et dispositifs sonores

Les temples śivaïtes du pays tamoul suivent un plan quadrangulaire qui n'est pas sans évoquer la figure d'un *mandala* : autour de l'autel de la divinité principale se déploient des murs d'enceinte qui délimitent des espaces « concentriques » de plus en plus vastes et ouverts. Ces espaces, plutôt à main gauche, mais également à main droite, sont parsemés d'autels de taille variable qui abritent différents dieux du panthéon. L'espace central peut être clos (comme à Tiruvarur), en partie exempt de plafonds (comme à Chidambaram) ou partiellement ouvert de côté sur une cour extérieure (comme à Tiruvengadu). Dans tous les cas, et malgré les hauts murs qui semblent clore chaque espace et le séparer des autres, l'ouverture semble privilégiée : portes monumentales, passages, couloirs, embrasures, percées, halls à piliers, cours immenses parsemées d'un ou plusieurs bassins, pavillons, jardins, friches, etc. Cette alternance constante entre intérieur et extérieur, les passages de l'un vers l'autre comme la multitude des configurations architecturales qui les unissent font du temple un lieu où l'acoustique change mille fois en chemin, de manière progressive par endroits, abrupte en d'autres. C'est dans ce dédale, limité aux zones centrales pour les cultes quotidiens, étendu jusqu'aux rues qui entourent le temple pour les fêtes les plus importantes, que s'exercent l'oreille des dieux et le métier des musiciens.

L'OREILLE DES DIEUX

Les divinités (leurs images) ont-elles des oreilles ? La question s'impose lorsque l'on sait que la musique, vocale comme instrumentale, est considérée dans ce contexte comme une offrande destinée aux dieux et que cette offrande, loin d'un acte spontané, irréfléchi, incontrôlé, est l'objet de prescriptions rituelles, surtout orales et, dans une moindre mesure, écrites¹⁷. Mais si cette question a pu agacer certains de mes interlocuteurs, ce ne fut pourtant jamais en raison de son caractère irrévérencieux ou décalé, mais plutôt de son évidence. On me dit en effet, toujours et partout, que les divinités perçoivent les sons et apprécient la musique. On me fit par ailleurs remarquer que les oreilles des statues anthropomorphiques sont toujours figurées et que les autres statues (notamment les *liṅga*) doivent bien, malgré leur apparence abstraite, posséder des attributs similaires. Les dieux, quelle que soit la forme dans laquelle ils s'inscrivent, sont donc en mesure d'entendre ce qui se passe autour d'eux et, bien au-delà, dans un rayon de plusieurs kilomètres. T.V. Masilamani, hautboïste attaché au temple de Tiruvengadu, confirme ce point :

17. Les prescriptions rituelles écrites sont rares, diffuses et imprécises. Elles viennent cependant sanctionner l'idée que la musique a bien sa place au sein du dispositif culturel. Les *āgama* śivaïtes prescrivent le jeu d'instruments de musique lors des cultes mais sans plus de précisions : parallèlement à des listes d'instruments, le *Mahotsavavidhi* d'Aghoraśiva et l'*Ājitāgama* recommandent par exemple le jeu de « tous les instruments » ou encore « des instruments appartenant aux quatre catégories » lors des fêtes de temple (Davis et Orr 2007 : 83).



Fig. 5 Gōpuram Est, temple Natarāja de Chidambaram, 2001. Photo William Tallotte.

Au temple de Tiruvengadu, le *rāga* [mode musical] *mōhanam* est traditionnellement réservé à l'Aghora-mūrti [forme furieuse de Śiva]. Il ne peut pas être joué pour une autre divinité, et moins encore en dehors du temple [...]. J'essaie de respecter cette règle. [...] Car même au-delà des villes de Sirkali [au nord-ouest] et de Pumbukar [au sud-est] le dieu pourrait m'entendre et me punir de jouer pour d'autres ce qui lui est en principe réservé¹⁸.

Les dieux possèdent certes une oreille dont les performances sont exceptionnelles. Pour autant, un examen attentif de la répartition et de la diffusion des musiques et des sons au sein de l'espace cultuel montre que chaque musicien a non seulement une place déterminée mais respecte des règles qui, en termes de positionnement, semblent suggérer que la perception auditive des divinités est comparable à celle des hommes – c'est-à-dire sensible à l'emplacement, la trajectoire, la distance et la puissance de la source sonore. Ce qui devrait apparaître comme un paradoxe ne pose pourtant aucun problème aux chantres et aux instrumentistes : s'ils chantent ou jouent pour une divinité, ils se doivent alors de s'adresser à elle en lui faisant face et en la regardant. Cette explication, de bon sens, résout en partie le problème en suggérant que le rituel – que tout rituel – est plus ou moins limité à un espace dont l'échelle se doit de prendre en compte les facultés réelles de la perception humaine, indépendamment de celles des dieux. Elle ne justifie cependant ni les mécanismes qui permettent de déterminer l'orientation, les déplacements et les mouvements des musiciens lors du culte, ni leurs rapports à cette image vivante, centrale et censée mobiliser l'ensemble des spécialistes.

• • •
18. Extrait d'entretien,
Tiruvengadu, juillet 2001.



Fig. 6 Troupe de *periyā melam*. Achalpuram S. Chinnatambi et ses musiciens, temple Natarāja de Chidambaram, 2003. Photo William Tallotte.

DES MUSIQUES, UN ESPACE

Les récitants, les chantres et les instrumentistes occupent lors des *pūjā* un territoire distinct dont l'étendue et l'extensibilité dépendent autant de leur fonction au sein du culte que de leur statut social (de caste) – les deux étant, comme toujours en Inde, fortement imbriqués. Dans tous les cas, une forte proximité physique avec l'image répond à une fonction première (rituelle/liturgique) et un statut élevé; un éloignement prononcé, au contraire, à une fonction secondaire (para-rituelle/cultuelle) et un statut plus bas, avec bien sûr un ensemble de degrés intermédiaires. On voit ainsi à la lecture des figures 7 et 8 que la répartition dans l'espace des trois principales expressions sonores/musicales des cultes śivaïtes du pays tamoul (récitation des *mantra*¹⁹; chant des hymnes tamouls ou chant du *Tēvāram*²⁰; musique du *periyā mēlam*) est en relation directe avec la caste et la pureté rituelle des différents acteurs : à mesure que l'impureté s'installe, la distance qui sépare l'acteur de l'image s'accroît, et inversement²¹. Ce constat confirme à quel point l'espace cultuel hindou est pensé et construit sur un mode d'expansion qui, à partir d'un noyau central occupé par la divinité, repousse progressivement aux périphéries tout élément, objet ou corps considéré comme impur (Tarabout 1993 : 244; Guillebaud 2008 : 285-286). On remarquera toutefois, en affinant un peu la lecture, une autre corrélation. Non plus un rapport inversé entre statut (caste) et distance, mais entre statut et intensité/volume sonore. Autrement dit, tel que schématisé ci-dessous, la pureté de l'acteur décroît alors que la distance qui le sépare de l'image et le volume sonore qu'il émet augmentent (ou vice versa).

	Récitation	Chant	Hautbois
Distance entre l'acteur et l'image →	–	+
Caste/pureté rituelle de l'acteur →	+	–
Volume sonore émis par l'acteur →	–	+

Cette remarque ne saurait remettre en cause l'analyse socio religieuse des espaces. Elle vient seulement la prolonger et l'enrichir en montrant que la répartition des récitants, des chantres et des instrumentistes au sein de l'aire cultuelle résulte aussi d'une mise à distance de l'intensité sonore. Tout semble en effet organisé de façon à préserver les tympans des divinités. Il suffit pour s'en rendre compte de quitter les espaces périphériques pour se rapprocher de l'image – de manière toute relative puisqu'un non-officiant ne peut accéder qu'aux abords de l'autel ou, avec plus de chance, à l'antichambre qui le précède parfois. On remarque alors, malgré des sons et des musiques qui se diffusent à travers l'espace et se superposent de mille manières, que l'intensité décroît progressivement en fonction de trois zones (fig. 7a) : une première zone, libre d'accès aux fidèles, marquée par le son du hautbois, lui-même pris dans un halo constitué des sons et des résonances des percussions qui l'accompagnent (*tavil* et *tālam*) et des instruments annexes qui peuvent être présents – un tambour en tonneau (*maddalam*), des cymbales (*jālā*), des cloches (*ghaṇṭā*), des trompes (double, *tirucciṇṇam*; en demi-cercle, *kombu*; télescopique, *ekkālam*) ainsi qu'une ou plusieurs conques²² (*śaṅkha*); une deuxième zone, en bordure de l'autel, marquée par le chant des hymnes

19. Laquelle, rappelons-le, appartient en Inde au domaine rituel (*yajña*) et non musical (*śaṅgita*) en dépit d'une forte exigence métrique et mélodique. Elle intervient, de fait, comme « acte de voix » [Staal 1990 : 6].

20. En référence au premier et principal recueil canonique d'hymnes tamouls dédiés à Śiva.

21. Pour une documentation sonore sur ces trois traditions, voir respectivement : Subramaniam 1990; Chevillard, Sarma et Subramanya Aiyar 2007; Talotte 2003 et 2009. Au-delà des frontières du Tamil Nadu, voir aussi : Levy et Staal 1969.

22. Sur les instruments du culte qui n'appartiennent pas à l'orchestre des sonneurs-batteurs, voir Sambamurthy 1998 (1955) : 17, 22-23, ainsi que les planches III, VI et VII; Talotte 2007 : 58-60. Sur l'utilisation de ces instruments dans un culte quotidien du pays tamoul, voir Talotte 2010b : 180-185.

tamouls – chant dont la finesse n'exclut en rien la force d'émission ; une troisième zone, à l'intérieur de l'autel, où les récitationes couvrent différents registres de la voix sans pour autant dépasser l'intensité d'une conversation un peu soutenue.

Cette attention particulière portée à la propagation des sons soulignerait-elle que les hommes offrent uniquement aux dieux ce qu'eux-mêmes aimeraient recevoir ? Sans doute, si l'on estime que cette question a été posée et résolue par la prêtrise brahmanique. Toujours est-il qu'il a été jugé nécessaire d'éloigner plus ou moins – en fonction de l'acoustique du lieu – la source émettrice (le hautbois) du récepteur (l'image) afin de proposer aux divinités une écoute que l'on estime confortable. Une conséquence logique de ce précepte est observable lorsque, à l'occasion des fêtes calendaires et plus spécifiquement des processions hors du temple, les agencements sont l'objet d'une réorganisation et d'un redéploiement (fig. 7b) : les hautboïstes, tout en ouvrant la marche, jouent toujours (ou presque) à l'arrêt, non seulement face à l'image processionnelle, mais aussi, généralement, plus près d'elle. Ce rapprochement physique trouve au moins deux explications, complémentaires l'une de l'autre. La première renvoie au statut des images processionnelles : simples doublures des images racines, leur puissance, leur énergie et leur irritabilité se voient considérablement amoindries. La seconde renvoie à un phénomène acoustique que les musiciens semblent avoir assimilé de façon empirique : le son du hautbois perd plus rapidement en intensité avec l'éloignement en plein air qu'en milieu clos puisqu'il ne rencontre plus d'obstacles sur lesquels rebondir.

• • •

23. La directivité est un terme d'acoustique qui désigne l'angle de diffusion d'un émetteur. Plus une source est directive, plus elle concentre son énergie dans une direction précise de l'espace.

24. Le pavillon (l'œil) joue ici un rôle déterminant. L'analyse acoustique (Picard 2010b) montre en effet que la directivité du *nāgasvaram* est nettement plus marquée avec que sans le pavillon.

25. Pour un usage de la directivité en concert (mais sans la présence d'amplification), voir Tallotte 2010a : 117-118.

26. Il est cependant des situations exceptionnelles. Lors des processions, par exemple, il est d'usage de jouer face aux divinités lorsque le chariot est à l'arrêt et de laisser les percussionnistes jouer seuls lorsque celui-ci avance. Il arrive pourtant, en particulier au cours des longs développements improvisés, *ālāpana*, *pallavi*, *kalpana svaram* ou *rakti mēlam* (Tallotte 2007 : 132-136, 235-248), que le chariot reparte avant même que la séquence entamée par les hautboïstes soit terminée. Dans ce cas, deux solutions s'imposent : soit poursuivre au prochain arrêt, soit poursuivre en marchant, dos aux divinités.

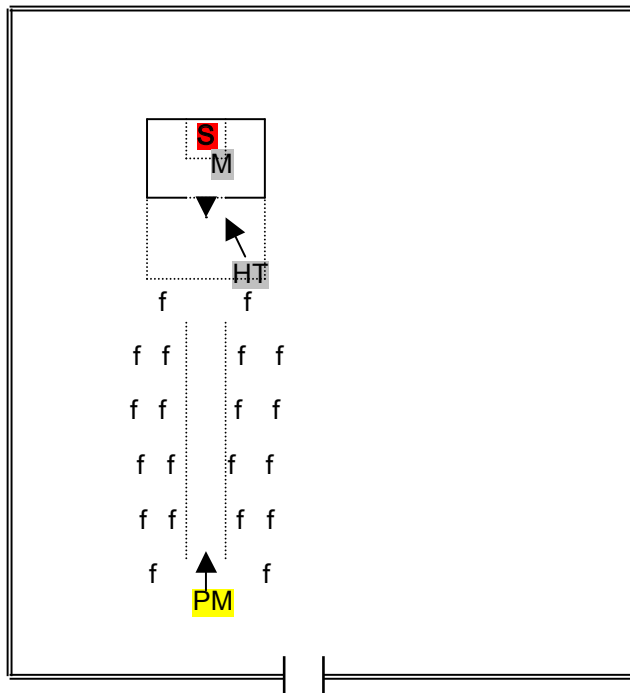
Le son du hautbois

UN SON DIRECTIF

Parallèlement aux positionnements des uns et des autres par rapport aux images se pose également la question de la directivité²³ du son et de son rayonnement. À cet égard, le cas du hautbois *nāgasvaram* est particulièrement intéressant puisque son corps, long, conique, muni d'un pavillon, en fait d'emblée un instrument fortement directif. Aussi un auditeur perçoit-il le son au maximum de son intensité lorsque le musicien pointe le pavillon dans sa direction, au minimum lorsqu'il le pointe en direction inverse. La perception de la puissance de l'instrument – des décibels qu'il émet – dépend alors autant de l'éloignement de l'auditeur que de sa position : de face, de côté, à l'opposé²⁴.

Si les hautboïstes ne parlent pas ou tout au moins pas en termes techniques de la directivité de leur instrument, ils exploitent pourtant cette caractéristique avec finesse dans leur pratique, sur scène ou ailleurs²⁵. Au temple, un jeu directif va simplement de soi car lui seul est en mesure de répondre avec justesse et efficacité à la fonction, reconnue, définie et rémunérée qui leur est assignée : jouer pour les dieux tout en respectant les distances et les agencements spatiaux préalablement définis. Pas question donc de jouer en leur tournant le dos. Pas question non plus de jouer en ne leur faisant face que par intermittence²⁶. Comment signifier, en effet, sinon par un positionnement et une gestuelle spécifiques, que l'on s'adresse bien à eux ? Que cette musique leur est offerte ? Que les fidèles peuvent certes l'entendre, l'écouter, l'apprécier, mais qu'elle ne leur est pas prioritairement destinée ? On pourrait bien sûr objecter qu'une situation de concert pose des problèmes similaires puisque les hautboïstes font face aux auditeurs et que ceux-ci, de leur côté, doivent non seulement respecter une distance, faute d'être abasourdi ou de

a. Rituel quotidien



C : Caṇḍikeśvara
D : la Déesse
G : Gaṇeśa
S : Śiva
So : Somāskanda
Su : Subrahmaṇya

M : récitation des *mantra*
HT : chant des hymnes tamouls
PM : sonneurs-batteurs du *periyā mēḷam*
f : fidèles

b. Procession (de fête)

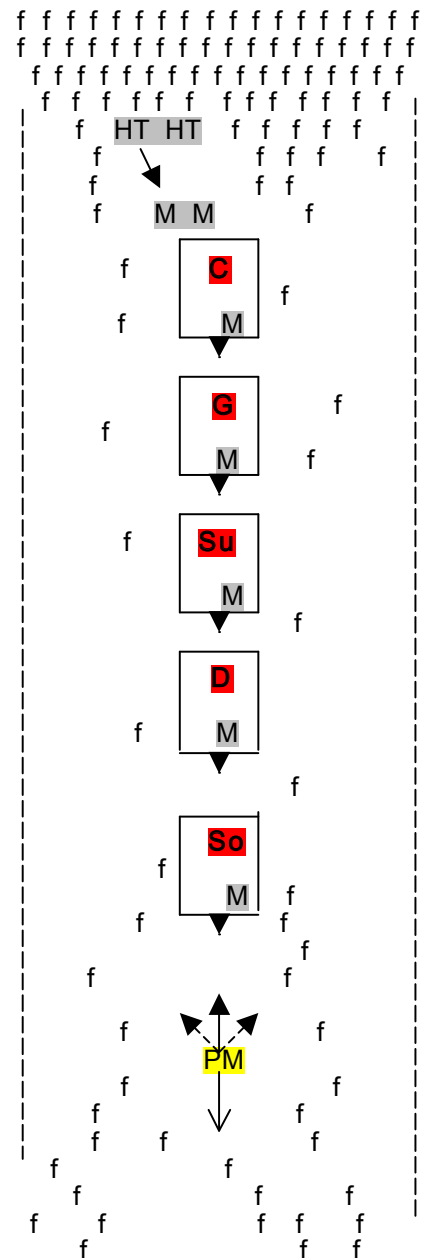


Fig. 7 Positionnements types des récitants, des chantres et des sonneurs-batteurs par rapport aux images divines. Schéma de l'auteur.

gêner les musiciens, mais ne pas trop s'éloigner, faute de ne plus rien entendre. Pour autant, en raison d'agencements à la fois plus complexes, plus variés et plus contraignants, jouer au temple requiert de la part des joueurs de *nāgasvaram* une attention toute particulière à l'architecture des lieux, à la propagation du son et, plus généralement, aux caractéristiques acoustiques de leur instrument. Cette attention, bien sûr, relève plutôt d'un savoir-faire pratique, acquis au fil du temps, que d'un savoir explicite, relevant de connaissances verbalisées. La parole peut certes intervenir, mais sa fonction est alors essentiellement correctrice : « ne te place pas de cette façon », « tourne-toi un peu », « cesse de regarder le sol », etc.

On voit ainsi, à la lecture de la figure 11, que le pavillon est toujours tourné en direction de l'image, et ce quelles que soient les configurations spatiales imposées par le culte. Le hautbois est alors tenu, *grosso modo*, de manière à ce que le son atteigne directement la divinité (ses oreilles) et l'enveloppe de son aura – *grosso modo* car tout positionnement est accompagné de mouvements où le hautboïste, en fonction de son inspiration et des nuances qu'il veut exprimer, balaie l'espace de gauche à droite (ou vice versa) et de bas en haut (ou vice versa²⁷). Pour ce faire, les conditions optimales ne sont toutefois pas toujours réunies : si le jeu de face est le plus courant (fig. 11a), il arrive cependant que les musiciens soient placés de biais (fig. 11b), ce qui réduit leur angle de vue et perturbe, *a fortiori*, la qualité de leur offrande. L'incidence d'une telle configuration – à Chidambaram au moins – est néanmoins minime puisque le hautboïste reste visuellement en contact avec les divinités grâce à une antichambre munie de portes qui sont ouvertes au-devant et de côté lors des cultes. Il n'en va pas de même à Tiruvarur (fig. 11c) où le joueur de hautbois, ne se trouvant plus dans la première cour d'enceinte mais dans la deuxième, se voit non seulement éloigné de l'image, mais séparé d'elle par un mur monumental. Le pavillon (l'œil) reste pourtant maintenu en direction de la divinité alors même que l'instrument ne peut plus être entendu de l'intérieur. Cet exemple, justifié localement par le statut social des musiciens (Tallotte 2007 : 91), montre que la direction visée n'est pas remise en cause par la distance ou les obstacles. Deux explications peuvent être évoquées. D'une part, on l'a vu, les divinités ont une oreille, une ouïe, bien supérieure à celle des hommes. D'autre part, le lien entre le son et l'image, et plus généralement entre toute forme manifeste d'adresse et l'image, relève de conduites collectivement

27. Dans le cadre du *periya melam*, ces mouvements sont implicitement limités au demi-cercle (à l'horizontale) et au quart de cercle (à la verticale), le hautbois ne devant en principe pas être levé au-delà d'une position où le corps de l'instrument est perpendiculaire à celui du musicien (Tallotte 2010a : 117). Quoi qu'il en soit, l'effet de ces mouvements sur l'auditeur est autant sonore que visuel : rappelons en ce sens que l'intensité et le timbre sont perçus différemment dès lors que la direction du pavillon change – l'intensité baissant avec la distance, le timbre se modifiant avec la trajectoire.

	Caste/statut	Musique/texte	Place/lieu	
			1. Rituel quotidien	2. Procession
RÉCITATION	Officiant initié de caste brahmine Végétarien	Récitation de <i>mantra</i> , en sanskrit	Au sein de l'autel, au plus près de la divinité	Autour du palanquin ou sur le chariot
CHANT DES HYMNES	Chantre (<i>ōduvār</i>) professionnel de caste <i>vēḷaḷar</i> Végétarien	Chant de dévotion, en tamoul (langue vernaculaire)	Aux abords de l'autel ou dans l'antichambre de l'autel	À la suite du palanquin ou du chariot À quelques mètres
MUSIQUE DU PERIYA MELAM [hautbois/percussions]	Musiciens professionnels de caste <i>vēḷaḷar</i> (ou inférieure) Non végétariens	Musique instrumentale, karnatique	À distance	Au devant du palanquin À distance

Fig. 8 Présentation synoptique des expressions sonores/musicales du temple.



Fig. 9 Détail de « Scène de mariage traditionnel en Inde, musiciens » tirée du manuscrit « Histoire du Mogol » de Stefano Nivibus Cardeira. XVIII^e siècle, Biblioteca Marciana, Venise © Electa/Leemage.

admises et conceptualisées dans l'hindouisme à travers la notion de vision (*darśana*); aussi, dès lors qu'une offrande est exprimée physiquement, par l'intermédiaire de gestes spécialisés ou quotidiens, l'exprimant se doit de regarder la divinité ou tout au moins se tourner dans sa direction, faute de quoi son action restera vaine et considérée, ici-bas en tout cas, comme insensée.

QUAND LE SON SURLIGNE L'ACTION ET DONNE À VOIR

Comment expliquer plus avant – au-delà des conduites culturelles évoquées – ce rapport entre le son et l'image divine ? La réponse réside en partie dans la simultanéité des actions engagées, d'un côté par les officiants, de l'autre par les musiciens du *periya mēlam*. Cette simultanéité, toutefois, ne résulte pas d'une communication entre les premiers et les seconds mais d'un commentaire en musique des seconds de l'action des premiers. Les officiants, en effet, ne s'occupent pas (ou peu) de ce qui se passe en périphérie de l'autel; toute leur attention est portée sur l'image. Les musiciens, en revanche, accompagnent en direct les rites exécutés par les prêtres depuis une « position off²⁸ », extérieure, distanciée; leur attention est donc portée et sur l'image, et sur l'action rituelle. Dans tous les cas, c'est à eux de mettre en correspondance – selon différents niveaux de contrainte – le son avec la scène qui se déroule sous leurs yeux. Il est de fait essentiel pour eux de voir l'image et de suivre visuellement chaque étape de la *pūjā* (ablutions, décoration, oblation de nourriture, hommages) afin de jouer les pièces requises aux moments opportuns et d'assurer les enchaînements de façon musicale – y compris lorsqu'une pièce doit être écourtée.

28. Michel Chion (1990 : 71), dans son analyse des rapports entre son et image au cinéma, emploie cette formule pour expliquer ce qui distingue une « musique d'écran » d'une « musique de fosse » – catégorie qui n'est pas sans évoquer la situation des hautboïstes dans le culte śivaïte.

À cette problématique, relevant plutôt du commentaire, peut s'ajouter celle du rapport entre le son, l'image et les sens, en particulier la vue. L'offrande de lumière (*dipārāḍhanā*) illustre parfaitement cette possibilité : l'image, alors éclairée par l'officiant qui trace devant elle différentes figures à l'aide d'une lampe²⁹, paraît soudain plus distincte, plus proche (dans une moindre mesure, bien sûr, lorsque le rideau est tiré). C'est à ce moment que la communion entre le fidèle et la divinité, à travers la vision (*darśana*), a le plus de chance de s'exprimer. Or, au plan sonore, ce moment, récurrent au sein d'une même *pūjā*, est systématiquement souligné par un *keṭṭi mēlam* – tumulte instrumental puissant, intense, retentissant, qui, lancé par le ou les joueurs de hautbois, vient soudain briser la pulsation, le rythme et la mélodie en cours, et ce quelle que soit la pièce jouée (Tallotte 2010b : 188-189). Pourquoi ? Dans quel but ? Selon certains acteurs, dont quelques prêtres, il s'agirait d'éloigner le mauvais œil ou de couvrir les bruits inopportuns (toux, raclements de gorge, etc.). L'observation montre cependant qu'il s'agit surtout de prévenir les fidèles d'une action qu'ils ne sont pas toujours en mesure de voir – en raison, par exemple, d'une foule trop dense, d'un mauvais placement, voire d'un instant d'inattention. Le *keṭṭi mēlam* ne surligne ou ne commente donc pas seulement l'action en cours, comme le ferait une pièce quelconque jouée à un moment donné du culte. Il donne aussi à voir, au travers d'une turbulence passagère, un moment prenant, fort, crucial, voire vital, du rituel. Plus encore : il participe à un ensemble de stratégies dont le but semble de rendre effectivement présente, visible, sensible, la divinité.

● ● ●
29. Il s'agit de lampes en forme de poire (à une mèche), en plateau (à cinq mèches), à coupelles superposées ou en pyramide (avec de nombreuses mèches), etc. Une même offrande est généralement effectuée avec plusieurs lampes présentées tour à tour et selon un ordre défini.



Fig. 10 Troupe de *periya mēlam*. Achalpuram S. Chinnatambi et ses musiciens, temple Natarāja de Chidambaram, 2003. Photo William Tallotte.

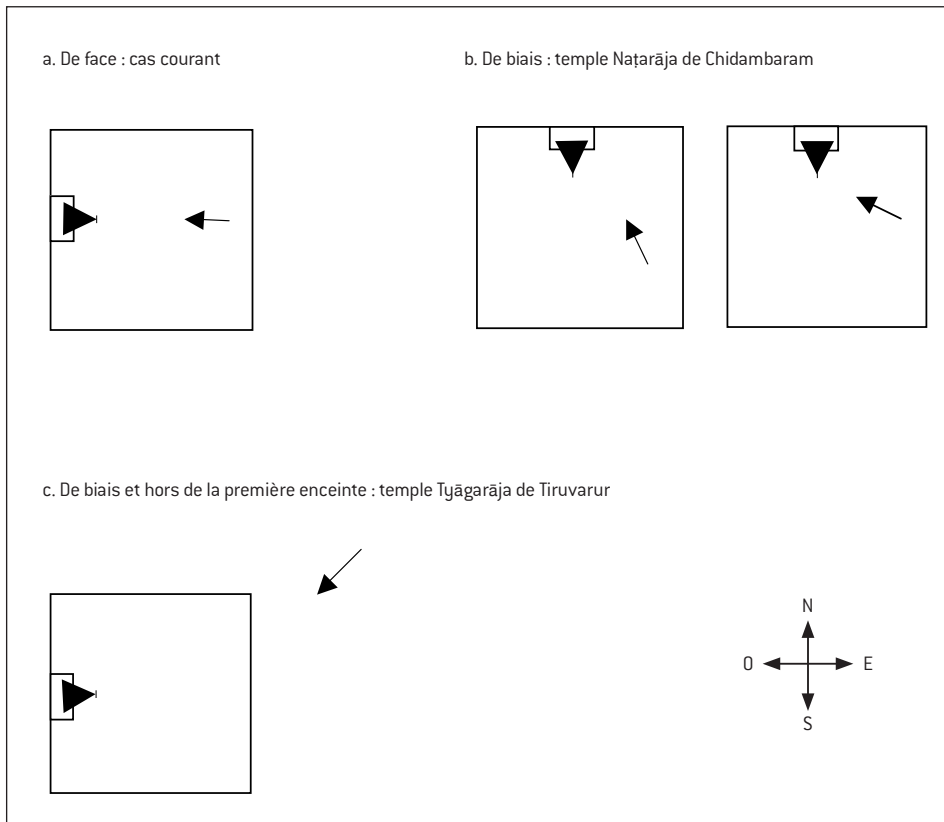


Fig. 11 Directions types du hautbois lors des rituels quotidiens. Schéma de l'auteur.

Au désordre sonore, au cumul des sonorités, à l'accroissement des décibels, correspond certes l'image divine illuminée par les flammes, mais également une recrudescence des nappes de fumée, une tension et une attention accrue des participants et, sans doute, unhaussement sensible de la chaleur.

L'exemple du *keṭṭi mēlam* souligne donc avec force que le positionnement des musiciens est essentiel : ces derniers doivent en effet intervenir au moment opportun. On devine, dès lors, que les configurations observées à Chidambaram (fig. 11b, lorsque le hautbois regarde de biais la divinité) et plus encore à Tiruvārur (fig. 11c, lorsque le hautbois est séparé de la divinité par un mur d'enceinte) posent un problème d'ordre pratique. Dans le premier cas (Chidambaram) – cas qui n'advient que lorsque la foule est trop importante –, les musiciens résolvent ce problème en répondant à l'attitude des fidèles les mieux placés et pouvant voir l'image : lorsque l'attention est plus grande, lorsque les têtes basculent d'un côté ou d'un autre, lorsque différents signes de respect ou de révérence émergent de toutes parts, le départ, en quelque sorte, est donné. Dans le second cas (Tiruvārur), une tierce personne, positionnée à l'entrée du sanctuaire intérieur, se révèle indispensable. C'est elle qui indique à l'unique joueur de hautbois, via un signe du bras et/ou de la main, les départs et les arrêts des offrandes de lumière et, par conséquent, du *keṭṭi mēlam*. Ce cas extrême, unique à ma connaissance, pénalise doublement les musiciens : il tend à les stigmatiser socialement (en leur interdisant de jouer dans la première enceinte du temple) tout en leur ôtant un peu de leur autonomie.

REMARQUE SUR L'AMPLIFICATION

Si les moyens électroacoustiques d'amplification ont fait leur entrée dans la plupart des grands temples du Tamil Nadu au cours des quatre ou cinq dernières décennies, il convient toutefois de noter qu'ils ne sont en principe utilisés ni au sein des deux premières enceintes, ni au cours des processions³⁰. De fait, les hautboïstes ne jouent devant un microphone que lors des plus grandes fêtes calendaires et seulement dans certaines situations. Ainsi, au temple de Chidambaram, lors du *brahmotsava*, la musique du *periya mēlam* n'est-elle amplifiée que dans deux cas : chaque soir, lorsque les cinq palanquins des *pañcamūrti* (Somāskanda, la Déesse, Subrahmaṇya, Gaṇeśa et Caṇḍikeśara) sont réunis en file indienne dans la cour du temple avant le départ de la procession ; et au dixième jour de la fête, lorsque l'image mobile de la divinité principale (Śiva-Naṭarāja) est amenée dans le *rāja sabhā* (« hall royal ») pour une nuit d'ablutions.

L'un ou l'autre de ces cas remet-il en cause nos observations ? Dans le premier cas, les hautboïstes jouent face aux microphones (à deux ou trois mètres environ) et face au premier palanquin (à huit mètres environ). Les haut-parleurs les plus proches sont accrochés en hauteur, au niveau des piliers qui, à droite et à gauche, délimitent un couloir ; leur volume sonore est généralement faible. Cet agencement ne semble pas perturber les musiciens, et pour cause : le son émis par les haut-parleurs est trop faible pour brouiller l'écoute des uns ou des autres et l'alignement proposé [musiciens → ← microphone ← divinités] est semblable à celui que l'on rencontre habituellement [musiciens → ← divinités]. Dans le second cas, les hautboïstes occupent un espace qui surplombe l'action ; la divinité, installée à une dizaine de mètres en contrebas, leur tourne le dos. Les haut-parleurs, dans la cour, sont fixés aux piliers, au-dessus des fidèles ; leur volume sonore est plutôt faible mais peut être augmenté au point de modifier la perception que les musiciens peuvent avoir de leur propre musique. En témoigne cet agencement perceptible qui se cristallise toute la nuit autour de l'emplacement des microphones : les hautboïstes ne cessent de les déplacer, voire de les écarter, tandis que les prêtres ne cessent de leur demander de jouer dans leur direction pour que les fidèles entendent bien la musique au niveau des haut-parleurs – en particulier lors des *keṭṭi mēlam*. Mais la gêne occasionnée n'est pas seulement due à l'amplification. Elle est aussi le résultat d'un agencement inhabituel (inversé/contrarié) des musiciens : les voilà en effet à l'arrière-plan, visant une divinité qui leur tourne le dos et des fidèles qui leur font face. Or, d'après le joueur de *nāgasvaram* Achalpuram S. Chinnatambi Pillai³¹, cet agencement aurait été adopté il y a une cinquantaine d'années afin que les musiciens ne se retrouvent pas systématiquement submergés au milieu des milliers de fidèles qui assistent à l'événement. On comprend dès lors, à travers ces deux cas, que l'amplification, telle qu'elle se présente aujourd'hui dans la plupart des grands temples śivaïtes du pays tamoul, ne contrarie qu'exceptionnellement le rapport des musiciens au son, à l'espace et aux images.

Une question mérite cependant d'être posée : un développement plus important des moyens électroacoustiques d'amplification au sein du temple perturberait-il plus avant ce rapport ? Une réponse pourrait sans doute être esquissée si l'on se penchait sur ce qu'il advient dans des situations apparentées, localement, à l'échelle du Tamil Nadu³², mais aussi globalement, sous d'autres latitudes (Picard 2010a). L'analyse mettrait sans doute en avant des agencements similaires, visuellement identifiables, mais ne renvoyant plus aux logiques sonores jusqu'alors dominantes : variations d'intensité, finesse des trajectoires, effets d'éloignement,

• • •
30. Sauf – cas marginal observé à Sirkali en août 2002 lors de la fête annuelle d'un petit temple de quartier – lorsque les musiciens sont embarqués avec un système d'amplification sur un véhicule de fortune lui-même remorqué par un tracteur !

31. Communication personnelle, Chidambaram, juillet 2003.

32 Je pense ici aux cultes des temples de basses castes où les microphones, les baffles et les haut-parleurs prolongent (et parfois recouvrent) le son des orchestres, au sein même de l'espace cultuel et vers l'extérieur – quand les musiciens ne sont pas simplement remplacés par la diffusion de musique enregistrée [Reiniche 1979 : 243 ; Greene 1999].

oppositions de timbres, etc. Quoi qu'il en soit, rien ne permet d'affirmer aujourd'hui que les moyens d'amplification se développent au-delà de ce qui existe déjà dans les grands temples du pays tamoul. Bien au contraire. En témoigne la multiplication des plaintes contre les bruits excessifs provenant des temples – plaintes qui, prenant appui sur le « Noise Pollution (Regulation and Control) Rules 2000 », conduisent généralement à l'imposition d'une limitation du volume des sources sonores amplifiées au niveau des entrées et des cours extérieures.

Conclusion

Hélène Brunner (1977 : 478), dans son commentaire du *Somaśambhupaddhati*, résume en ces termes l'idée que semblent se faire des musiques et des expressions sonores du culte les auteurs des traités et des manuels du śivaïsme āgamique : « Un pareil tintamarre a pour but avoué de faire obstacle à tout autre bruit et de proclamer alentour l'événement capital qui prend place à ce moment-là. » Elle tombe ici, me semble-t-il, dans le piège suivant : en supposant que ces auteurs évoquent un quelconque « tintamarre » lorsqu'ils énumèrent les musiques et les instruments de musique du culte, elle relaie indirectement une vision des musiques de temple propres à certains milieux brahmaniques – vision qui tend à gommer, par souci idéologique, toute forme de continuité entre l'action rituelle (domaine des officiants) et les actions périphériques qui l'accompagnent (domaine des autres spécialistes). Or, on l'a vu, un examen des pratiques vivantes montre tout autre chose : le son du hautbois, d'un souffle puissant, maîtrisé, malléable, est projeté vers l'image et l'englobe d'un halo sonore qui, en rayonnant de manière directive, crée des zones d'intensité et de timbre plus ou moins homogènes. Comme les fumées d'encens, comme les parfums qui s'en dégagent, comme la chaleur qui augmente et se diffuse, le son se propage partout, sature l'espace, en abolit partiellement les tracés, participant de la sorte à une construction sensible, sensitive, émotionnelle, de l'espace culturel. Ainsi, grâce à leur positionnement, au maniement de leur instrument, au maniement de sa directivité, les hautboistes offrent-ils aux divinités une musique susceptible de leur plaire et d'occasionner leur bienveillance. La communication ne s'établit donc pas en faisant du « bruit » – sauf dans le cas du *keṭṭi mēlam* – mais en adaptant le son, leur son, au rituel, en jouant d'invention face aux situations spatiotemporelles les plus contraignantes ou en faisant correspondre, selon des codes tacites, sons/musiques et actions. L'analogie œil/pavillon prend dès lors tout son sens : le son, comme la vision (*darśana*), permettrait de communiquer directement avec la divinité, de la toucher et d'être – éventuellement – touché en retour. On rejoint là les remarques séduisantes d'Alfred Gell (1998 : 117) sur le caractère « extromissif » de la vue³³ dans la tradition indienne et, plus généralement, sur le fait que tous les sens, y compris l'ouïe, peuvent être envisagés, dans le culte hindou, comme des formes à la fois secondaires et subtiles du toucher.



33. La vue est un sens « extromissif » (*extromissive* en anglais) lorsque l'on considère que l'œil émet des rayons qui viennent toucher la surface des objets.

chercheur associé, Centre de recherche
Patrimoine et Langages Musicaux (PLM), Université Paris-Sorbonne (Paris 4)
wtallotte@aol.com

mots clés / keywords : culte hindou // *Hindu cult* • musique // *music* • hautbois
nagasvaram // *nagasvaram shawm* • images divines // *divine images* • vision
(*darśana*) // *vision* (*darśana*).

Bibliographie

BABB, Lawrence

1981 « Glancing: visual interaction in Hinduism », *Journal of Anthropological Research* 37(4) : 387-401.

BIARDEAU, Madeleine

1995 *L'Hindouisme. Anthropologie d'une civilisation*. Paris, Flammarion.

BOSSEUR, Jean-Yves

2006 [1998] *Musique et arts plastiques. Interactions au xx^e siècle*. Paris, Minerve.

BRUNNER, Hélène

1977 *Somaśambhupaddhati*, III^e partie : *Rituels occasionnels dans la tradition śivaïte de l'Inde du Sud selon Somaśambhu*. Il : *Dikṣā, abhiṣeka, vratoddhāra, antyeṣṭi, śrāddha*. Texte, traduction et notes. Pondichéry, Institut français d'indologie.

1990 « L'image divine dans le culte āgamique de Śiva. Rapports entre l'image mentale et le support concret du culte », in Padoux 1990 : 9-29.

CHION, Michel

1990 *L'Audio-vision*. Paris, Nathan.

CLASSEN, Constance

1997 « Foundations for an anthropology of the senses », *International Social Science Journal* 49(3) : 401-412.

COLAS, Gérard

1990 « Le dévot, le prêtre et l'image vishnouïte en Inde méridionale », in Padoux 1990 : 99-114.

DAVIS, Richard H. et ORR, Leslie C.

2007 « People of the Festival », in Dominic Goodall et André Padoux (éd.), *Mélanges tantriques à la mémoire d'Hélène Brunner*. Pondichéry, Institut français de Pondichéry/École française d'Extrême-Orient : 73-97.

ECK, Diana L.

1981 *Darśan: seeing the divine image in India*. Chambersburg, Anima Books.

FULLER, Christopher John

1985 « Royal divinity and human kingship in the festivals of a South Indian temple », *South Asian Social Scientist* 1 : 3-43.

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency. An anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press.

GRANOFF, Phyllis et SHINOHARA, Koichi (éd.)

2004 *Images in Asian religions. Texts and Contexts*. Vancouver, UBC Press.

GREENE, Paul D.

1999 « Sound engineering in a Tamil village: playing audio cassettes as devotional performance », *Ethnomusicology* 43(3) : 459-489.

GUILLEBAUD, Christine

2005 « De la musique au dessin de sol et vice versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques », *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 : 217-240.

2008 *Le Chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*. Paris, CNRS Éditions.

2009 « Musique mécanique et temple hindou. Histoire controversée d'un dispositif visuel et sonore », *Terrain* 53 : 98-113.

HOWES, David (éd.)

1991 *The Varieties of sensory experience. A sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto, University of Toronto Press.

HOWES, David et MARCOUX, Jean-Sébastien

2006 « Introduction à la culture sensible », *Anthropologie et Sociétés* 30(3) : 7-17.

LECLAIR, Madeleine (dir.)

2009 « Voir la musique », *Terrain* 53.

MALAMOUD, Charles

2003 « Briques et mots. Observations sur le corps des dieux dans l'Inde védique », in Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant (éd.), *Corps des dieux*. Paris, Gallimard : 103-130.

MARTINEZ, Rosalia

2009 « Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine. Exemples boliviens », *Terrain* 53 : 84-97.

PADOUX, André (éd.)

1990 *L'Image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*. Paris, CNRS Éditions.

PICARD, François

2010a « Le son du rituel au risque de l'électroacoustique », actes de la journée d'études MINT-OMF *Religiosité et musique au xx^e siècle*, Paris-Sorbonne, 20 novembre 2008.

2010b « Directivité des hautbois à pavillon », communication dans le cadre du séminaire *Art et performance*, Paris, musée du quai Branly, 16 septembre 2010.

REINICHE, Marie-Louise

1979 *Les Dieux et les Hommes. Étude des cultes d'un village du Tirunelveli, Inde du Sud*. Paris, Mouton.

1989 *Tiruvannamalai, un lieu saint śivaïte du sud de l'Inde*, vol. IV : *La Configuration sociologique du temple hindou*. Pondichéry, École française d'Extrême-Orient.

RENOU, Louis et FILLOZAT, Jean

1947 *L'Inde classique, manuel des études indiennes*, vol. I. Paris, Payot.

SAMBAMURTHY, Pitchu

1998 [1955] *Catalogue of musical instruments exhibited in the Government Museum, Chennai*. Chennai, Government Museum.

STAAL, Frits

1990 *Jouer avec le feu. Pratique et théorie du rituel védique*. Paris, Collège de France-Institut de civilisation indienne.

SUNDARAM, B.M.

1993 *Nāgasvaram vāsikkak karṇuk kōḷḷuṅgaḷ*. Chennai, Maṇimēkalaip Pirasuram.

TALLOTTE, William

2007 *La Voix du serpent. Les sonneurs-batteurs du periyā mēlam et le culte āgamique de Śiva : ethnomusicologie d'une pratique musicale au delta de la Kaveri (Tamil Nadu, Inde du Sud)*. Thèse de doctorat, université Paris IV-Sorbonne.

2010a « L'improvisation comme pratique sociale. L'exemple des nāgasvarakkāra, hautboïstes sud-indiens », *Tracés* 18 : 105-120.

2010b « Sans excès. Musique et émotion dans un culte śivaïte du pays tamoul », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 : 175-196.

TARABOUT, Gilles

1993 « Corps social, corps humains, corps des dieux. À propos d'une caste de musiciens en Inde du Sud », in Marie-José Jolivet et Diana Rey-Hulman (éd.), *Jeux d'identité. Études*

comparatives à partir de la Caraïbe. Paris, L'Harmattan : 235-258.

2004 « Theology as history: divine images, imagination, and rituals in India », in Granoff et Shinohara 2004 : 56-84.

TERADA, Yoshitaka

1992 *Multiple Interpretations of a charismatic individual: the case of a great Nagasvaram musician, T.N. Rajarattinam Pillai*. Ph.D. Dissertation, University of Washington.

2008 « Temple music traditions in Hindu South India: *Periya mēlam* and its performance practice », *Asian Music* 39(2) : 108-151 [reprise de Terada 1992 : 76-121].

TINGEY, Carol

1992 « Musical instrument or ritual object? The status of the kettledrum in the temples of Central Nepal », *British Journal of Ethnomusicology* 1 : 103-109.

WEGNER, Gert-Matthias

2009 « Music in urban space: newar buddhist processional music in the Kathmandu valley », in Richard K. Wolf (éd.), *Theorizing the local. Music, practice, and experience in South Asia and beyond*. Oxford, Oxford University Press : 112-140.

WIDDESS, Richard

1999 « Spatial concept and musical structure in a Nepalese stick-dance », *Proceeding of the XVth European Seminar in Ethnomusicology*. Londres, University of London, School of Oriental and African Studies.

Discographie

LEVY, John et STAAL, Frits

1969 *The Four Vedas*, 2 disques LP. Folkways AHM4126.

SUBRAMANIAM, L.

1990 *Une anthologie de la musique classique de l'Inde du Sud*, 1 CD. Ocora-Radio France C590001, pages 1 à 7.

TALLOTTE, William

2003 *Inde du Sud. Periya mēlam. Temple de Chidambaram*, 1 CD. Ocora-Radio France C560178.

2009 *Inde du Sud. Les fleurs et les cendres. Hymnes à Shiva*, 1 CD. Ocora-Radio France C560197.

Autres ressources

CHEVILLARD, Jean-Luc, SARMA, S.A.S. et SUBRAMANYA AIYAR, V.M.

2007 *Digital Tēvāram*, 1 CD-Rom. Pondichéry, Institut français d'indologie/École française d'Extrême-Orient.

Résumé / Abstract

William Tallotte, *L'œil du hautbois. Son, espace et images divines dans le culte śivaïte, Inde du Sud* – Dans le culte hindou, l'image des divinités (statue anthropomorphe, *liṅga*, diagramme, etc.) est centrale et mobilisatrice : c'est vers elle, en effet, que les officiants, les fidèles et les musiciens portent toute leur attention. La musique, dans cette perspective, est à la fois offrande et accompagnement : offrande adressée à l'image et accompagnement des actions menées autour de l'image. Nous proposons dans cet article, à partir d'une enquête de terrain menée sur plusieurs temples śivaïtes du pays tamoul, d'examiner les rapports entre le son et les images divines. Nous nous focaliserons plus particulièrement sur deux problématiques : les logiques religieuses, sociales et sonores qui déterminent la répartition des musiques au sein de l'espace culturel ; et les moyens acoustiques mis en œuvre par les instrumentistes, en l'occurrence les joueurs de hautbois *nāgasvaram*, afin de servir et de satisfaire les dieux. La convergence des questions abordées montrera qu'un examen attentif des situations de performance permet de mieux saisir la fonction du son dans le culte hindou et son lien avec la notion de *darśana* (vision).

William Tallotte, *The Eye of the Shawm Sound, Space and Divine Images in the Śaiva Cult, South India* – In the Hindu cult, the image of the divinities (anthropomorphic statue, *liṅga*, diagram, etc.) is central and all-mobilizing: it is to her that the officiants, the faithful, and the musicians turn all their attention. In that perspective, the music is at once offering and accompaniment: offering addressed to the image and accompaniment of the actions conducted around the image. We propose in this article, from a field-work carried out in several śaiva temples of the Tamil country, to examine the relationship between the sound and the divine images. We will focus more specifically on two problems: the religious, social, and sound logics that determine the distribution of the music within the cultural space; and the acoustic means implemented by instrumentalists, in this case *nāgasvaram* shawm players, in order to serve and to satisfy the gods. The convergence of the issues addressed will show that a close examination of performance's situations helps to understand the function of the sound in the Hindu cult and its link with the notion of *darśana* (vision).